
La música en el Camino de Santiago

Carlos Villanueva Abelairas

Universidad de Santiago de Compostela

Resumen Se muestran aquí las diversas “vías penitenciales de la Música”, que, a modo de peregrinaje intelectual, un investigador puede emprender: centrándonos en aspectos más epidérmicos (la propia música, el repertorio litúrgico de referencia peregrina, o la representación instrumental en los pórticos del Camino), o bien buscando un sentido simbólico, atendiendo al uso que se hacía de los instrumentos para representar verdades de rango superior: la Trinidad, la penitencia, la oración, etc. Todo ello, a partir de las Escrituras o de los textos de los Santos Padres, está íntimamente relacionado con aspectos de la peregrinación: como pueden ser la representación del Templo de Jerusalén, que la catedral de Santiago simboliza (y por extensión todas las iglesias intermedias del Camino), la afinación simbolizando la preparación del Cántico Nuevo, o la estampa del rey David interpretando los salmos penitenciales en las escaleras del templo de Jerusalén. Y, por supuesto, todo el tema de los 24 ancianos que rodean al *Pantocrator*: un antes y un después para el peregrino que, tras la penitencia, traspasa el Pórtico para entrar gozosamente en la Jerusalén Celeste.

Abstract Here we observe the various “penitential ways of Music” that the investigator must undertake as an intellectual pilgrimage: we must concentrate more on the external aspects (the music, the liturgical repertoire making reference to the pilgrim, or the instrumental representation in the arches of church doorways) or on finding a symbolic reference, attending to the use that was made of musical instruments to represent higher things such as: the Trinity, penance, prayer. From Scripture to the texts of the Fathers of the Church, all these aspects are intimately related to features of the pilgrimage: representations of the Temple of Jerusalem, symbolized in the Cathedral of Santiago de Compostela (as well as all the churches that are along the route), the refining representation of the preparation of the new canticle, or the Image of King David interpreting the penitential psalms on the steps of the Temple of Jerusalem. We may also think of the theme of the 24 wise men arranged around the Pantocrator, who are present before and after the repentant pilgrim goes thorough the doorway to enter the heavenly Jerusalem.

CARLOS VILLANUEVA ABELAIRAS

AD OPPORTUNAM IUSTIFICATIONEM¹

Levo más de treinta años “peregrinando” hacia la música del Camino de Santiago y puedo asegurar que aún no he llegado a mi destino. Tomando el símbolo y los atributos del peregrino, he de reconocer que he recorrido con mis discos, publicaciones o proyectos todas las etapas posibles y he padecido las peripecias y rigores propios del que, como transeunte intelectual, busca su particular “Paraíso perdido”².

Mis primeras etapas arrancan en el laboratorio que fue el Grupo de Cámara de la Universidad de Santiago³, con el que grabé más de una docena de discos y visité medio mundo mostrando el repertorio de la peregrinación a Compostela; construyendo más tarde instrumentos, haciendo planos a partir de las esculturas en piedra, dando cursos, u organizando grandes encuentros para discutir sobre instrumentos medievales. Así llegué, en 1990, al gran proyecto que fue la reconstrucción de los instrumentos del Pórtico, patrocinado por la Fundación Barrié de la Maza y que me permitió presentarlo en Pamplona y en otros muchos lugares del Camino. (Fig. 1)

Posteriormente, mi peregrinación se fue haciendo más interior⁴. Sin dejar nunca de interpretar este repertorio, mi recorrido se tornó más introspectivo, al escarbar en el significado de la música y de los textos peregrinos, en el sentido de los instrumentos presentes en las iglesias del Camino, en el simbolismo de esos ancianos, ángeles o juglares afinando: una orquesta silenciosa a la que quise poner sonido. Toda esta experiencia y sus resultados los expuse en mis lecciones universitarias en Santiago, o en congresos y seminarios por Europa y América, teniendo como compañeros de viaje a grandes expertos en diversos temas de peregrinación, como José López-Calo, Thomas Connolly, Paolo Caucci, Serafín Moralejo, o Manuel Díaz, entre otros.

1 He tomado el esquema de la presente conferencia y los titulares de las secciones en que la divido de mi artículo “La *Imago Musicae* del Pórtico de la Gloria”. *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria*, J. López-Calo (ed.), A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1994, vol. 1, p. 113, si bien el contenido de la misma supone la incorporación de todos los avances y novedades que sobre el tema he ido publicando desde entonces.

2 J. E. CIRLOT, en “Peregrino”, *Diccionario de los símbolos*. Madrid. Ed. Siruela, Cit. por MEDINA, A., “Notas sobre la simbólica musical del Camino”, *Romerías y peregrinaciones. Cuadernos del CEMYR* n° 6 (1998) 64.

3 El Grupo Universitario de Cámara de Compostela nació en 1977 por iniciativa de Carlos Villanueva. Han grabado 12 discos siendo dos de ellos (*La Música en el Camino de Santiago* y *Trovadores y Neotrovadores gallego-portugueses*) distinguidos con los “Premios Nacionales de Discografía”, en 1982 y 1986, respectivamente. En 1988 reeditaron en CD *La Música en el Camino de Santiago* (Hispanavox) y *La Música Medieval en Galicia* (Fundación Barrié de la Maza). Posteriormente grabaron varios discos dedicados al Barroco Español: *Qui transit per viam* (1999) y *Los villancicos al Apóstol de José de Vaquedano* (2002), entre otros. Ha sido el grupo invitado por la Fundación Barrié de la Maza para hacer sonar las copias de los instrumentos del Pórtico de la Gloria reconstruidos en 1990-1992, según proyecto de J. López-Calo y C. Villanueva, por diez luthiers europeos, concierto que presentaron en Madrid, Barcelona, Nueva York, Boston, Lisboa, Turín, Roma, Ginebra, México D.F., París y Oslo, entre otras ciudades. Con estos mismos instrumentos grabaron *Os sons do Pórtico da Gloria* (1995). Son premio *Gallegos del Mundo* (2002) y de la *Crítica Gallega* (1986), entre otros.

4 El propio proyecto de la Fundación Barrié y las estancias en la Universidad de Penn (USA) en la década de los 90 me puso en contacto con los Drs. Th. Connolly y Norman Smith, con quienes desarrollé diferentes visiones de la música medieval y de los instrumentos a partir de la iconología, la tratadística medieval o la Patristica, dando lugar a diferentes libros y artículos; Vid. Bibliografía.

LA MÚSICA EN EL CAMINO DE SANTIAGO

Ya, más adelante, cuando creí haber llegado al término de mi viaje, surgió una nueva vía, al hilo de mis reflexiones sobre los 24 ancianos del Apocalipsis, continuadas en la Universidad de Pennsylvania (USA) en 1996⁵, siguiendo los fascinantes escritos teológicos del abad Joaquín de Fiore, teólogo y pensador contemporáneo del Maestro Mateo. (Fig. 2)

Entonces, como si utilizase el efecto zum de la lente de mi máquina de fotos, fui yendo de lo muy general (como puede enfocarse el significado de un pórtico) hacia los pequeños detalles de los instrumentos (como podremos ver en el simbolismo del *organistrum* o del salterio). Así, empecé a analizar componentes musicales que estaban ocultos, al menos hasta entonces, y que hacían referencia directa o indirecta al fenómeno de la peregrinación: símbolos, imágenes teológicas, elementos didácticos para una catequesis, dibujos enigmáticos, etc., que ahora, al desvelarse, van adquiriendo una significación y un sentido jacobeos. (Fig. 3)

En el 2002, y en compañía de alguno de los estudiosos con los que había compartido camino y esfuerzo desde 1990, hicimos entre todos una síntesis de lo que hasta entonces pudimos compendiar sobre la música en el Camino: teología, iconografía, organología, simbolismo, liturgia o ritual⁶.

Es ésta la razón por la cual, al demandar la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro de la Universidad de Navarra mi participación en este ciclo de conferencias sobre *El Camino de Santiago y las raíces de Occidente*, me veo en la obligación de mostrarles y hacerles escuchar no sólo la música que en su momento transcribí para mi grupo, o los repertorios peregrinos que grabé desde 1980, sino también tratar de despertar su curiosidad con otras reflexiones íntimamente relacionadas con el tema de la música y la peregrinación; reflexiones y consecuencias que no son, en realidad, fruto de ocasionales investigaciones de nuestro siglo, sino que están enraizadas con las creencias, la didáctica y la hermenéutica del mundo medieval: fruto de pensadores y teólogos conectados con el mundo clásico, con los Santos Padres, con el Renacimiento carolingio, y, más tarde, con los escolásticos o con los círculos universitarios de Bolonia, París, Oxford o Salamanca.

En todo caso, tras las discusiones que siguieron a los encuentros referidos, y tras las experiencias acumuladas, tengo claro y puedo proclamar como anticipo:

- a) Que en la investigación referente a la música en el Camino de Santiago, como en general cuando nos movemos dentro del círculo del mundo del Arte, los análisis cuantitativos y las visiones materiales sobre la música deben ir acompañados de toda la carga especulativa e ideológica que subyace tras la “complicada sencillez” del lenguaje medieval⁷.

⁵ Como Profesor Visitante en el Departamento de Música de la Penn University, en el primer semestre de 1996.

⁶ C.VILLANUEVA (Ed.), *Los sonidos de la piedra. Actas del Encuentro sobre los instrumentos en el Camino de Santiago* (celebrado en septiembre de 2004). Santiago, Xunta de Galicia, 2005. Tomaron parte en el mismo, J. López-Calo, Mari Carmen Gómez Muntané, M. Núñez, M. Castiñeiras, Th. Connolly, L. Costa, C. Villanueva, Rosario Álvarez, J. Wright, Ch. Rault, Sverre Jensen, R. Escalas y Joaquín Díaz.

⁷ De los muchos títulos posibles, recomiendo para el análisis y discriminación de las imágenes el libro de M. A. CASTIÑEIRAS, *Introducción al lenguaje iconográfico*. Barcelona, Ed. Ariel, 1998, así como su clarificador artículo sobre el Pórtico de la Gloria —: “El concierto del Apocalipsis en el arte de los caminos de peregrinación”, en C. Villanueva (ed.) *Los sonidos de la piedra, Op. cit.*, p. 119.

- b) Que esa “complicada sencillez” de la que hacen gala el abad Suger, el Maestro Mateo o el abad Joaquín de Fiore, con sus proyectos, sus esculturas o sus dibujos teológicos, puede entenderse –como dice Angel Medina– de manera clara, sistemática y en su sentido más profundo y superestructural, “*como una guía que muestra el camino de perfección capaz de elevarnos hasta la deslumbradora e inefable presencia de la divinidad. Exactamente igual que ocurre en la peregrinación simbólica*”. No debe extrañarnos, pues, la aplicación de la música, del canto llano o de los meros instrumentos (como imágenes directas y de gran altura) para el estudio aplicado de la teología o de la filosofía⁸. (Fig. 4)
- c) Y es que cualquier representación, cualquier icono elegido con una intención didáctica para la fachada de una iglesia, para el claustro de un convento o de una catedral, adquiere el rango hermenéutico y significativo que el Abad Joaquín de Fiore pretendía al realizar dibujos de instrumentos y esquemas geométricos –para la enseñanza de las verdades de la fe (*pro more nostro*)–, con la intención de *mostrar la imagen de lo material para llegar a lo inmaterial*⁹. Idea paralela bellamente expuesta por Regino de Prüm, con cierto espíritu boeciano: “*La música natural –nos dice el monje benedictino– precede con mucho a la artificial, pero nadie puede reconocer la fuerza de la música natural a no ser mediante la artificial... de la misma manera que mediante una cosa visible podemos demostrar lo invisible*”¹⁰, ideas que podríamos rescatar de otros textos de Dionisio el Areopagita, por ejemplo¹¹.

La peregrinación y la música recorren en cierto sentido trayectos e imágenes compartidas y, “*así como el camino se fragmenta a través de las sucesivas etapas, el ascenso místico-musical se organiza de manera discreta en tramos* [como los intervalos de la escala] *que son, a la vez, grados ascendentes en el plano acústico y en el moral*”. (...) [Vid. imagen 4] La tradición interpretativa de los escritos sagrados, con el fin de expresar y materializar estas reflexiones sobre la teoría musical y el camino penitencial, gustó de las formas piramidales empinadas, equivalentes a una montaña escalonada que hay que escalar y que está coronada por un templo: el aprendizaje musical, como el peregrinar, discurre por senderos tortuosos, con escalones empinados y angostos (...); y el remate de esta *imago musicae* es un templete de órgano (como la *pars pro toto*) con el cartel de *Jerusalén celeste*¹². Todas las pequeñas postas del Camino a Santiago de Compostela suponen, en realidad, la más variada recreación de la Jerusalén Celeste, en donde el peregrino halla la razón de ser a todo su sacrificio¹³. Nos referiremos a ello más adelante.

8 MEDINA, A., “Notas sobre la simbólica musical del Camino”, *Op. cit.*, p. 64.

9 M. GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra* I: 236, (facsimil) Georg Olms, 1990; cit. por A. MEDINA, “Notas sobre la simbólica musical del Camino”, *Op. cit.*, p. 65.

10 REGINO DE PRÜM, *Epistola de Harmonica Institutione*, cit. por A. MEDINA, *Ibidem*.

11 OBRIST, B., “La figure géométrique dans l'œuvre de Joachim de Flore”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 31 (1988) 300.

12 Ideas y recursos que hallamos en diversas culturas y épocas, Vid. MEDINA, A., “Notas sobre la simbólica musical del Camino”, *Op. cit.*, pp. 65ss.

13 S. MORALEJO traza un sugestivo programa arquitectónico de la Jerusalén Celeste prefigurada en la arquitectura del templo compostelano, en ____: “La imagen arquitectónica de la catedral de Santiago” *Atti*

LA MÚSICA EN EL CAMINO DE SANTIAGO

Para el estudioso los símbolos musicales del Camino de Santiago se representan y muestran en varios niveles exegéticos¹⁴: como una especie “cebolla mística” [y perdonen la imagen], cuyas diversas capas van recubriendo la realidad más profunda y el sentido último de la vida del hombre en la tierra.

AD LITTERAM

La capa más externa de la interpretación musical del Camino puede ser, en primer lugar, la propia música, litúrgica o profana; la de los himnos que se cantaban durante el trayecto a Compostela y que ayudaban a reponer fuerzas, como el famoso *Canto de Ultreya*¹⁵; la música de las antífonas que escucha el peregrino antes de partir y en las que se pide a Dios cuide de nosotros, con lecturas del *Exodo* de Moisés, que separó las aguas del Mar Rojo en momentos de apuro; o de los magos de oriente, a quienes Dios ilumina y orienta con una estrella para que no se pierdan; o textos sobre la Sagrada Familia, peregrinos en Egipto, protegidos y “avalados” por todos los escritos proféticos de Isaías, Jeremías, Daniel, la Sibila..., personajes/ testigos presentes en tantos dramas medievales y en las propias jambas de los pórticos pétreos¹⁶, al lado de otros peregrinos “profesionales”, como los Discípulos de Emaús.

Otra capa epidérmica de nuestra recepción musical pueden constituir la esas historias ejemplarizantes puestas en música en las que se cuenta cómo la Virgen salva a los peregrinos del Soisson, o milagrosamente mantiene vivo al peregrino ahorcado en Santo Domingo de la Calzada... Y, cómo no, aquellas cantinelas de música sencilla con las que el peregrino memorizaba cantando todo lo que precisaba antes de lanzarse al camino: consejos, recetas, cuidados, lugares, visitas, peligros, oraciones, etc.¹⁷ (Fig. 6)

dei Convegno Internazionale di Studi “Il Pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la Letteratura Jacopea” Università degli Studi di Perugia, 1983. Vid. también, OTERO, R. - YZQUIERDO, R., *El Coro del Maestro Mateo*. Fundación Barrié de la Maza, A Coruña, 1990; los autores refuerzan la idea de globalidad en el programa iconográfico del Maestro Mateo al concebir toda la sillería como la representación pétrea de la Jerusalén Celestial, de la que el Pórtico es, obviamente, la antesala; presentan los autores el programa teológico de la Jerusalén Celeste que ofrece la sillería de piedra, una vez traspasado el umbral de la Gloria, con toda la carga simbólica que traduce el texto del Apocalipsis a que hace referencia el *Cántico Nuevo*. Vid. también, VILLANUEVA, C., “La *Imago Musicae* del Pórtico de la Gloria”, *Op. cit.*, p. 113.

14 Con esta reflexión que hoy propongo sobre el simbolismo musical he querido rendir un homenaje a la tradición de la exégesis bíblica y su bien conocido plan hermenéutico. Por ello he titulado los epígrafes de los diferentes apartados de mi conferencia como lo haría un estudioso clásico de la Biblia, con sus cuatro niveles de lectura de cualquier fragmento de las Escrituras: *ad litteram*, *ad sensum*, *ad allegoriam* y *ad moralitatem* (entendiéndolo *ad docentem applicationem*). [Vid. mi artículo ____: “La *Imago Musicae* del Pórtico de la Gloria”, *Op. cit.*, del que tomo los epígrafes].

15 *Dum paterfamilias*, insertado al final de *Códice Calixtino*, en notación aquitana. Archivo de la Catedral de Santiago.

16 El Profesor S. Moralejo analizó con gran intuición y perspicacia el paralelismo entre música e imagen del *Ordo Prophetarum*, un drama litúrgico nacido de un sermón medieval que, según demuestra, se esconde detrás de la serie estatuarial del Pórtico compostelano; Vid. MORALEJO, S., “El Pórtico de la Gloria”, FMR, 199 (1993) pp. 28-46; M. Castiñeira y F. Luengo son autores de la versión que todos los fines de año se viene celebrando de este drama en la catedral compostelana, en <http://video.google.com/videoplay?docid=2894348505220268367#> (consulta de 5/III/2010); ____: *Ordo Prophetarum. Drama litúrgico do século XII*. Santiago, Consello da Cultura Galega, 2006.

17 Son muchos los discos existentes en el mercado con este repertorio de peregrinación (cantigas de Santa María, pieza francesas de peregrinación, romances, etc.); escucharemos en nuestra conferencia las versiones grabadas por el Grupo de Cámara de la USC, que dirige C. Villanueva, en el CD *La Música en el Camino de Santiago*. Madrid, HISPAVOX, 1988, Ref. 7 69645 2.

En un mismo nivel exegético, más epidérmico, podríamos ubicar la primera visión iconográfica de los ancianos músicos esparcidos por el Camino de Santiago, que inmediatamente trae a nuestra memoria el texto del *Apocalipsis*:

... Vi que un trono estaba erigido en el cielo y Uno sentado en el trono. (...) Vi veinticuatro tronos alrededor del trono y sentados a veinticuatro ancianos con vestiduras blancas y coronas de oro sobre las cabezas (...) cada uno de los Ancianos tenía una cítara y copas llenas de perfume, que son las oraciones de los santos¹⁸.

Este espléndido muestrario de sugerencias del Maestro Mateo, con el arco de los veinticuatro ancianos, y cuya temática, como veremos, se repite extensivamente y casi en exclusiva a lo largo del Camino de Santiago¹⁹, viene a ser una escenografía de lujo, una generosa inversión regia que se prolonga hasta la terminación de la sillería del Coro de Mateo.

Como ya indicamos en otra ocasión²⁰, la imagería de instrumentos en piedra durante los siglos XII y XIII pretende reforzar el escenario de la ciudad de Jerusalén que arquitectura y liturgia prefiguran. Las iglesias del Camino de Santiago se convierten así en una suerte de postas de peregrinación en donde se le recuerda al caminante, etapa tras etapa, la razón de ser de todo su sacrificio²¹. (Fig. 5)

En diferentes imágenes tenemos palpables ejemplos de los empeños de recrear el Templo de Jerusalén a lo largo del camino de peregrinación: por ejemplo, en la representación de los 15 escalones del Templo de Jerusalén, en donde David se reunía con sus Levitas para entonar, precisamente, los llamados *salmos graduales* (o de la subida al templo), todos ellos con un sentido eminentemente peniten-

18 *Apoc.* 4, 2-3 y 5, 8. *Biblia de Jerusalén*. Bilbao, Desclee de Brouwer, 1985.

19 La mayor parte de los Pórticos con Ancianos jalonan el Camino de Santiago, circunstancia que estudia y analiza Homo-Lechner en su tesis de maestría, sin publicar, HOMO-LECHNER, C., *Iconographie musicale des vieillards de l'Apocalypse en Occident (VIII-XII siècle)*. Memoire de l'Ecole du Louvre. Paris, Juin 1984. Para la interpretación simbólica de los contenidos astrológicos vid. CHEVALIER, J.- GHERBRANT, A., *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1988. Una amplia bibliografía del tema de los 24 ancianos, referido al Pórtico de la Gloria, en C. VILLANUEVA, "Criterios, fontes e materiais para a interpretación da música medieval galega", en *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial (Música, vol. 2)*. Santiago Museo do Pobo Galego, 1998, pp. 83-91.

20 C. VILLANUEVA, "Música y peregrinación: imagen en piedra para una catequesis", *Santiago de Compostela, ciudad y peregrino. Actas del V Congreso de Estudios Jacobeos*. Xunta de Galicia, Santiago, 2000, p. 333.

21 Usando esta misma referencia, el Abad Joaquin de Fiore (que más adelante trataremos en detalle) comienza su *Liber Concordiae* con una reinterpretación, muy al caso, del concepto de peregrinación de Hebreos, 13, 14: *que no tenemos aquí ciudad permanente sino que andamos buscando la del futuro*; haciendo así un paralelismo con los *viri spirituales: qui nolint hic habere manentem hereditatem se futuram inquirant* (J. DE FIORE, *Liber Concordiae*, 17r). Con más frecuencia usará otras imágenes bíblicas del peregrinaje: las referencias más habituales están tomadas del Exodo del pueblo escogido, de la travesía por el desierto y de la llegada a la Tierra Prometida. La idea de peregrinaje es combinada con la claridad del punto de llegada, que cada vez se va viendo más y más cerca (*euntes de claritate in claritate*, como dice gráficamente el abad de Fiore en cita está tomada de S. Pablo, *Cor.* 3,18); Vid. el desarrollo de todo este proceso en REEVES, M.- HIRSCH, B., *The "figurae" of Joaquin of Fiore*. Oxford and the Clarendon Press, 1972, pp. 2 ss., y en mi artículo: "El *Psalterium decem chordarum* y otros dibujos musicales de Joaquin de Fiore", en C. VILLANUEVA (ed.) *Los sonidos de la piedra. Op. cit.*

LA MÚSICA EN EL CAMINO DE SANTIAGO

cial²². La puerta de las Platerías de la catedral compostelana, precedida de 15 escalones, nos presenta, a su lado izquierdo, la imagen de David tañendo una viola. (Fig. 7)

Del mismo modo, en el *Códice Calixtino* –cuatro décadas anterior a la finalización del Pórtico de la Gloria– se nos narra la entrada de peregrinos repletos de instrumentos propios de cada país, como se escenifica en el sermón *Veneranda Dies*²³:

Causa alegría y admiración contemplar los coros de peregrinos al pie del altar del venerable Santiago en perpetua vigilancia: los teutones a un lado, los francos a otro, los italianos a otro; están en grupos, tienen cirios ardiendo en sus manos; por ello toda la iglesia se ilumina como el sol en un día claro. Cada uno con sus compatriotas cumple individualmente con maestría las guardias. Unos tocan cítaras, otros liras, otros tímpanos, otros flautas, caramillos, trompetas, arpas, violas, rottas británicas o galas, otros cantando con cítaras, acompañados de diversos instrumentos, pasan la noche en vela; otros lloran sus pecados, otros leen los salmos, otros dan limosna a los ciegos...

Más que una estampa objetiva de la realidad se nos presenta como una traslación idealizada de los peregrinos en el templo de Jerusalén a que se refieren los textos del *Calixtino*:

Pues la sagrada virtud del Apóstol trasladada desde la región de Jerusalén, brilla en Galicia con los milagros divinos. Pues junto a la basílica con frecuencia hace Dios milagros por su mediación. Vienen los enfermos y son curados, los ciegos ven la luz, los tullidos se levantan, los mudos hablan, los endemoniados se libran de la posesión del diablo, los tristes son consolados, y lo que es mayor portento, son oídas las oraciones de los fieles, y allí se dejan las cargas pesadas de los delitos y se rompen las cadenas de los pecados (del sermón *Veneranda dies*)²⁴.

El canto y el uso de instrumentos, su representación en imágenes de los ancianos o del rey David, se convertirá, pues, en un tópico de constante referencia que, como vemos, guarda estrecha relación con la tipología teológica más íntima del peregrino: la penitencia, el arrepentimiento y el perdón del que aspira a subir los quince escalones del templo de Jerusalén. (Fig. 8)

22 MCKINNON, J., “The Fifteen Temple Steps and the Gradual Psalms”, *Imago Musicae*, I (1984) 29; los llamados salmos graduales eran entonados por los peregrinos que ascendían al templo; la *Mishna* comenta que “*Quince gradas llevaban [del atrio de las mujeres] al atrio de los israelitas, y éstas correspondían a los quince cánticos de Maaloth en los salmos, y sobre ellas cantaban los levitas (Middoth 2,5)*”. En el Segundo Libro del *Psalterium decem Chordarum*, escrito dos años después del primero, también habla Joaquín de Fiore con el mismo sentido penitencial de los *Salmos Graduados*, del ascenso del hombre a la contemplación a través de quince escalones, o sea tres escalones por cada una de las virtudes: paciencia, humildad, fe, esperanza y caridad (*Psalterium*, ff. 243v-244v); Joaquín señalaba que las virtudes nos llevan a la más alta perfección y nos hacen merecedores de los dones del Espíritu Santo.

23 *Liber Sancti Iacobi, Codex Calixtinus*. Lib. 17, cap. I. Trad. A. Moralejo y otros. Xunta de Galicia, Santiago, 1992. Transcripción en latín de K. Herbers y M. Santos, Xunta de Galicia, Santiago, 1998.

24 *Ibidem*.

CARLOS VILLANUEVA ABELAIRAS

AD ALLEGORIAM

El *organistrum* fue ubicado por el Maestro Mateo justo en la clave central del arco, la *pedra angular* que S. Pablo reserva para Cristo²⁵, quien suele aparecer solo en la clave, o bien sustituido por un ángel, en el caso de que Cristo tenga otro protagonismo –Pantocrator, generalmente– dentro del tímpano (Soria, Noya y en otras muchas iglesias). Diversos investigadores han hecho notar este encumbramiento del *organistrum*²⁶ y lo que supone de evidente jerarquización iconográfica. Pero esta ubicación también conlleva otras ideas que las propias Escrituras nos suministran:

- a) Ciertamente, el *organistrum*, aquí en la obra mateana, es el puente de unión, la amalgama de 12 + 12 ancianos en el arco de la bóveda del Portal de la catedral compostelana, o sea la *pedra angular*.
- b) Además del *Apocalipsis*, San Pablo en su *Epístola a los Efesios* también presenta con claridad esa idea de Cristo en el eje de la reconciliación del 12+12, de judíos y gentiles, de Iglesia y Sinagoga, la amalgama de la Nueva y la Antigua Ley, que el Maestro Mateo tiene muy presente al situar en la clave del arco al *organistrum*. Nos lo dice S. Pablo:

Porque Él es nuestra paz; el que de los dos pueblos hizo uno, derribando el muro que los separaba, anulando en su carne la Ley de los mandamientos con sus preceptos, para crear en sí mismo, de los dos, uno solo, un solo Hombre Nuevo (...) Así pues, ya no sois extraños ni forasteros, sino conciudadanos de los santos y familiares de Dios, edificados sobre el cimiento de los apóstoles y profetas, siendo la *pedra angular* Cristo mismo...²⁷

No podía encontrar, pues, Mateo una *imagen musical* más adecuada, como Cristo/ *pedra angular* que el *organistrum*, que simboliza esta unión escatológica de las dos iglesias: un instrumento que da la nota al resto de los que afinan, y que precisa la parte mecánica de la manivela y las proporciones adecuadas de la afinación, o sea los intervalos de la *Nueva Ley*. (Fig. 9)

25 El Salmo 118 es, precisamente, uno de aquellos *Salmos Graduales* (vid nota 22) que los peregrinos cantaban –alternando las estrofas con el estribillo “*Porque es eterna su Misericordia*”– en el ascenso al templo; el vs. 22 del salmo dice: *La piedra que rechazaron los constructores/ ha sido puesta como piedra angular*; imagen de la tradición talmúdica que San Pablo, refiriéndolo a Cristo, desarrolla ampliamente en *Efesios II*; la piedra desechada, que rodó hacia el valle de Kidron, es el propio pueblo de Israel, que Cristo representa ahora con el honor de ser devuelta y emplazada como “*pedra angular*”. El propio Jesús usa la imagen de la piedra en una de sus parábolas (*Mt* 21: 33-46). Mientras, el vs. 20 del mismo Salmo 118 se refiere al acceso al propio Portal del Templo (el Pórtico de la Gloria en el caso compostelano): *Esta es la puerta de Yavé/ entran por ella los justos*.

26 La profesora S. Caldwell anota con agudas reflexiones la intención del escultor al unir la Antigua y la Nueva Ley, con un sentido claramente simbólico. Vid. CALDWELL. S., *And they sang a new song: 24 musical elders at the Santiago de Compostela*. Early Music Television. University of Oklahoma, 1988. También LÓPEZ-CALO, J. *La Música Medieval en Galicia*. Fundación Barrié de la Maza. La Coruña, 1983, recalca el aspecto jerárquico y relevante de esta elección.

27 *Efesios*, 2,14-19. *Biblia de Jerusalén*. Op. cit.

LA MÚSICA EN EL CAMINO DE SANTIAGO

EL POR QUÉ DE LA AFINACIÓN

Buena parte de las imágenes musicales, tanto de los ancianos del *Apocalipsis* como de David penitente, se presentan en actitud de afinar. Las orquestas pétreas de influencia compostelana no suelen presentarse tocando. La afinación simboliza, como también comprobamos en la imaginería del Rey David, el cambio interior que se opera en el pecador arrepentido: un cambio espiritual representado mediante la afinación (léase, la necesaria preparación del alma para recibir la gracia), *como instrumentos que somos en las manos de Dios*, que diría el abad Joaquín de Fiore²⁸. El antes y el después de una afinación se plasma en actitudes antitéticas expresadas en un sermón del *Códice Calixtino*:

Tú que antes no tenías la gracia, ahora se te concede abundantemente. Antes ignorabas a tu creador; ahora por tu Apóstol conoces a tu hacedor. Antes estabas entregada a leyes vanas; ahora has sido levantada a la fe apostólica...²⁹.

El Pórtico de la Gloria, y en general las representaciones de pórticos con instrumentos del Camino, simboliza ese umbral que el pecador debe traspasar en su encuentro dinámico con la divinidad. Como se dice en la consagración de las Iglesias, *Hic est domus Dei et porta coeli*; estamos ante la casa de Dios, ante la puerta del cielo. La armonía, las consonancias perfectas, la entonación del instrumento, es el modo más sencillo y plástico de mostrar el principio clásico de la justa medida, de la armonía cósmica, del equilibrio interior.

Las tres diferentes posturas del músico con el instrumento (colocándolo a un lado, en el suelo, momento de penitencia/ tristeza; afinándolo, preparando el alma para recibir la gracia; o tocándolo, interpretando ya el *Cántico Nuevo*) suponen tres actitudes para tres momentos diferentes perfectamente codificados en la retina medieval hasta el siglo XIII: la imagen del encuentro dinámico y salvífico de Dios con el alma del pecador arrepentido³⁰.

TIPOLOGÍA DE LOS INSTRUMENTOS

Antes de emprender el necesario estudio tipológico-simbólico de los modelos de *organistrum*, arpa, violas y arpa-salterio, que en buen número se hallan en pórticos e interiores de nuestras iglesias, me propongo realizar un breve recorrido por unos

28 El abad Joaquín refiere su experiencia como ajena a su voluntad, una auténtica visión mística que le provoca un lenguaje de exaltación. Joaquín habla de sí mismo como de un instrumento musical afinado, tocado por las manos de Dios. REEVES, M. - HIRSCH, B., *The "figurae" of Joachim of Fiore. Op. cit.*, p. 30. Los detalles del músico que afina los trata extensiva y sabiamente Th. CONNOLLY, "The Tuning of Heaven: The Aesthetic of the Portico de la Gloria", *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, J. López-Calo y C. Villanueva (eds.), Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, 2001, p. 95.

29 Del sermón *Veneranda dies*, *Códice Calixtino*, *Op. cit.*

30 Th. Connolly indica cómo, tanto en las Escrituras como en los Santos Padres –Agustín y Casiodoro, sobre todo–, se recurre muy frecuentemente a la imagen musical para expresar esos cambios interiores perfectamente reflejados en la imagen del músico afinando. Vid. CONNOLLY, Th., "Entrando por la alegría...", *Op. cit.*, pp. 59ss., referencia y modelo que luego heredarán los teólogos del XII, Pedro Lombardo o Joaquín de Fiore, entre otros.

cuantos principios básicos necesarios para llegar a comprender el por qué de las formas, de las tipologías y hasta del significado de los instrumentos que se representan:

- a) Existe, en primer lugar, una fuerte connotación simbólica en los instrumentos esculpidos en piedra. Teóricos y pensadores siguieron usando el *speculum musicae* no sólo como reflejo de las ideas cosmológicas grecolatinas que fueron cristianizándose, sino que, y sobre todo, aprovecharon las imágenes, diagramas y representaciones instrumentales como estampas didácticas sobre las realidades de la fe. De ahí que los instrumentos musicales, además de su funcionalidad sonora, alcanzaran gran relevancia y prestigio en la retórica medieval: como soportes teóricos y como elementos vivos en la catequesis de iglesias y conventos (*para llegar de lo material a lo inmaterial*, como repetían el abad de Fiore o Regino de Prüm).
- b) Todo ello, en conjunto, posiblemente no explique desde postulados positivistas la evolución de un instrumento o su ubicación, tamaño, proporciones o número de cuerdas, pero, sin duda, todas estas reflexiones que estamos viendo nos acercan a la mentalidad del artesano medieval y a aquella serie de preguntas que un teólogo de la época de Mateo se planteaba ante las múltiples posibilidades que encontraba en las tipologías de los instrumentos del Cántico Nuevo, en sus formas, sus variedades, sus esquemas, sus emplazamientos, etc.
- c) La razón de ser de los instrumentos en piedra está íntimamente ligada al Camino. Compostela se aproxima con sus referencias teológicas cargadas de contenido musical a la imagen del Templo de Jerusalén: en la simbología arquitectónica, en la decoración pétrea, en los sermones o en la liturgia; bien usando el dato histórico o de contenido teológico sencillo, con lenguaje directo que llegaba a todo el mundo, o bien empleando intrincadas figuras alegóricas reservadas para unos pocos iniciados. La música es, en todo caso, el símbolo predilecto de la actitud del peregrino, quien, con la visión de cada luminaria a lo lejos, cada “pequeña Jerusalén” que representan todas y cada una de las iglesias del Camino, torna su tristeza en alegría en cada etapa: *euntes de claritate in claritate*, como nos decía Joaquín de la Fiore. (Fig. 10)
- d) Aproximando la lente de nuestra atención a un plano más corto, la búsqueda de reflejos teológicos en objetos como los instrumentos nos permite desarrollar con esta suerte de interpretación de la imagen una disciplina como la iconología, fuertemente sujeta a convencionalismos y quizá poco apta, por su propia especificidad, para darnos soluciones constructivas o estructurales de gran fiabilidad.
- e) Es indudable que la búsqueda del pasado está llena de intrincados caminos, que conducen muchas veces a ninguna parte. Estamos siempre pendientes de seguir las marcas dejadas por los que nos preceden, y de no tratar de decir más cosas de las que el hombre medieval trataba de ofrecernos. No obstante, los que hemos hecho el Camino sabemos que no es posible alcanzar la meta sin haberse perdido en alguna ocasión a lo largo de tantas etapas. En todo caso,

LA MÚSICA EN EL CAMINO DE SANTIAGO

cada pequeña Jerusalén, cada diseño instrumental, cada conjunto, nos está recordando que tornaremos la tristeza en alegría cuando hayamos recibido, como peregrinos en la tierra que somos, el certificado de la gracia para poder entonar el *Cántico Nuevo*.

AD MORALITATEM (AD DOCENTEM APLICATIONEM)³¹

Vamos a completar esas referencias escriturísticas sobre el Rey David y los Ancianos del Apocalipsis analizando la forma triangular y la de los círculos secantes como esquemas teológicos por antonomasia, lo que, en buena medida, explica el éxito del *organistrum* o del salterio como instrumentos místicos por excelencia representados generosamente en los pórticos del Camino. Lo haremos de la mano del abad Joaquín de Fiore³², que ya he presentado.

El abad de Fiore poseía una imaginación visual. El entendimiento espiritual era para él una actividad de la vista: *oculi interiores, splendor spiritualim oculorum...*, eran frases corrientes en su vocabulario³³. El pensador italiano concebía las figuras como un medio ideal para fijar y clarificar los conceptos, siendo sus dibujos un apoyo gráfico muy adecuado para la enseñanza de los misterios³⁴. Según nos muestra M. Reeves, Joaquín usaba las figuras para la enseñanza de la teología; así, por ejemplo, entre las obras enviadas para ser aprobadas por el Papa aparecía una colección de árboles y otros dibujos; suponían un medio, no un fin en sí mismo³⁵; en todo caso, al principio de sus estudios didácticos no usaba las imágenes para los grandes temas sino para ilustrar motivos puntuales: un estado inicial que evolucionará, como podemos comprobar, a lo largo de las sucesivas redacciones del *Liber figurarum*. (Fig. 12)

31 Desde mi primera inmersión en la obra de J. de Fiore he ido haciendo aportaciones progresivas a estas tesis; la última propuesta, que ahora sintetizo, pertenece a mi ponencia ____: "El *Psalterium decem chordarum* y otros dibujos musicales de Joaquín de Fiore", *Los sonidos de la piedra*, Op. cit., p. 197.

32 Pocos autores han pasado indistintamente a la historia de las *Acta Sanctorum* y del *Catalogous hereticorum*. Los tomistas tuvieron al Abad Joaquín en poca estima, no obstante, desde que presentó al Papa sus argumentos sobre la *Concordia*, en 1182, su nombre figura en todas las discusiones escolares, especialmente entre las órdenes mendicantes. Fueron notables sus dibujos representativos de contenido teológico y su comprensión de la historia claramente trinitaria. Sus expectativas de futuro y sus relaciones del pasado son el producto de profundas reflexiones que, según el propio abad de Fiore, son fruto de momentos de especial iluminación, aunque siempre tras el estudio, la reflexión y la oración. Sus obras fundamentales son el *Liber Concordiae*, la *Expositio in Apocalipsym*, y el *Psalterium decem chordarum*, junto con el *Liber figurarum*, obra póstuma en la que se recogen los más importantes de sus diagramas y dibujos. REEVES, M., *Joachim of Fiore and the Profetic Future*. Harper Torchbooks, New York, 1977; ____: *The "figurae" of Joachim of Fiore*. Oxford at the Clarendon Press, 1972.

33 REEVES, M.-HIRSCH, B., *The "figurae"*, Op. cit., pg. 20.

34 *Sed melius hoc ostendimus si figuras exempli causa sumamus... (Expositio, f. 15r). Quod potius figuris ostendi quam lingua exprimi potest... (Liber Concordiae, f. 26r). Opus autem nos hic ipsa que dicimus aliquibus significare figuris, ut discat lector per tria significantia unum capere significatum (Liber Concordiae, f. 21v).*

35 *Liber Concordiae*, p. 21.

CARLOS VILLANUEVA ABELAIRAS

SIMBOLISMO DE LA FORMA TRIANGULAR DEL SALTERIO

Vemos a través de sus dibujos, tanto en los de la *Expositio in Apocalipsym* como en los del *Psalterium decem chordarum*, cómo la figura triangular se acaba convirtiendo en el motivo central de su pensamiento trinitario: las tres personas de la Trinidad están asignadas a cada uno de los lados del triángulo.

El segundo elemento estructural de su salterio es el rosetón central que simboliza la unidad de las tres personas; el abad de Fiore asigna el triple *Sanctus* al triángulo, y el *Dominus Deus Sabaoth* al rosetón³⁶. Éste es, pues, abertura –no sustancia– que representa al mismo tiempo la Trinidad y la unidad de la Divinidad (*Uno y Trino*). La imagen del triángulo/círculo simbolizando la Trinidad fue plenamente aceptada en la posteridad y aunque el círculo parece sugerir un cuarto elemento, el Abad trató de despejar cualquier duda, insistiendo en el carácter no sustancial que visualmente transmite el rosetón del salterio³⁷. (Fig. 13)

OTRAS FIGURAS TRINITARIAS

En su obra *Psalterium decem chordarum*, al lado de la figura triangular, el fraile cabalrés reforzará la imagen trinitaria con las tres letras representativas del alfabeto griego: *Alfa*, *Omega* y *Ómicron*. No insistiríamos en nuevas afirmaciones sobre el carácter de estas tres figuras si no hubiésemos detectado paralelismos y analogías en el instrumento jerárquicamente más relevante del Pórtico de Mateo: el *organistrum*, pequeño microcosmos que, sin duda, el taller de figuras del convento de Fiore tuvo muy presente en sus sesiones de teología aplicada.

Resulta significativo, como ya habíamos señalado en su momento³⁸, que el *organistrum* fuera emplazado en el eje central del Pórtico, sirviendo de eje y balanza entre las realidades situadas a su derecha y a su izquierda. Ciertamente, debía de existir una buena razón para que el instrumento fuese ubicado justo en la clave central del arco: la *piedra angular*.

En cualquier caso, y volviendo nuestra atención a las figuras de Joaquín de Fiore, notamos en el *organistrum* destacados paralelismos que para nada pensamos sean meras elucubraciones:

- a) En primer lugar, la letra *Omega*, que refuerza la relación del Padre y del Hijo que mediante el triángulo se visualiza al Espíritu Santo, enviado por ambos (*dos envían a uno*, dice la cartela del dibujo). En Joaquín de Fiore, como apunta sagazmente M. Reeves, la letra *Omega* siempre representa el paso de la historia del Antiguo al Nuevo Testamento³⁹. (Fig. 11)

³⁶ *Ut quomodo extremitates ipse indicant tria cornua et rotunditas vasis integritatem, ita tres ipse extremitates videantur clamare: Sanctus, Sanctus, Sanctus; rotunditas autem Dominus Deus Sabaoth, quia et quod acutum est personam indicat, et quod rotundum non unius persone, sed ipsarum trium personarum veram et simplicem unitatem* (*Psalterium...*, p. 233r).

³⁷ La declaración expresa de que la divina esencia no es una cuarta entidad parece ser un directo ataque contra Pedro Lombardo, hacia quien están dirigidas una parte de las diatribas del *Psalterium*; REEVES, M.-HIRSCH, B., *The "figurae"*, *Op. cit.*, pg. 27.

³⁸ Vid. Notas 25 y 26

LA MÚSICA EN EL CAMINO DE SANTIAGO

- b) En la escultura del Maestro Mateo, justo la unión del teclado con la caja de resonancia aparece estropeada por deformaciones detectadas desde las restauraciones del siglo pasado, que burdamente unieron con argamasa la grieta abierta por el paso del tiempo. Christian Rault, trabajando minuciosamente con un buril, reprodujo sobre el plano el primitivo diseño de lo que está por debajo del cemento, llegando a la conclusión de que “*el clavijero remata con dos pequeños pórticos románicos... lo que modifica considerablemente el equilibrio y el aspecto del instrumento con relación a todas las observaciones anteriores*”.⁴⁰
- c) Se trata en realidad de la letra Omega –como indicaba el Abad de Fiore–; el paso del Antiguo al nuevo Testamento, que da sentido histórico a la *Concordia* de la Antigua y la Nueva Ley, representadas por la mecánica de la rueda que gira (la herencia judaica) y la afinación, la armonía (o sea, las proporciones de la Nueva Ley). (Fig. 14)

LOS CÍRCULOS TRINITARIOS

Una tercera figura mística presente en el *Liber figurarum* es la que forman los tres círculos, o sea, la propia revelación de Dios en el Antiguo Testamento: el Dios de Abraham, de Isaac y de Jacob, cada uno de ellos coordinados por un círculo. Se suman a los círculos las palabras *Adonay* y *tetragrammaton*, junto con la cita del evangelio de San Juan: *est in Filio Pater*. Al lado otra cita, *primum, secundum, tertium coelum*, tomada de *Corintios* 12, 2-4, y que hace referencia al estado místico en el que el autor se siente envuelto. En la parte superior de los círculos las palabras *Vetus/Novus Testamentum*, conceptos que se extienden por los tres *status* y por las cuatro secciones. De nuevo el nombre de Yavé deletreado (IEUA) se expande a lo largo de la historia, desde Adán al Fin del Mundo⁴¹. Joaquín de Fiore no cita la fuente de procedencia de sus círculos místicos, no obstante es probable, como apunta M. Reeves, que estas ideas estén tomadas del entorno de Petrus Aphonsus, que era astrónomo y conocía el diagrama de los círculos y el añadido del *tetragrammaton*⁴². (Fig. 15)

El *luthier* Ch. Rault hace una descripción de gran interés y perspicacia cuando, subido mediante un andamio al Pórtico de la Gloria, comprueba admirado el carácter geométrico de notable perfección que nos transmite el Maestro Mateo, descubriéndonos el punto exacto en donde se tiene que poner el compás para dibujar cada uno de los círculos trinitarios del *organistrum*⁴³. ¿Conocía Mateo los dibujos del Abad de Fiore? (Fig. 16)

39 Vid. REEVES, M.- HIRSCH, B., The “figurae”, *Op. cit.*, pg. 132; la unión, en suma, de la Antigua y la Nueva Ley, el equilibrio del 12+12 en torno al Pantocrator, tal y como apuntaban S. Caldwell y otros.

40 RAULT, CH., “La reconstruction de l’organistrum”, *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Op. cit.*, vol. 1, pg. 391.

41 Seguimos la descripción que hacen REEVES, M.- HIRSCH, B., The “figurae”. *Op. cit.*, pg. 192.

42 *Idem*, pg. 44.

43 RAULT, CH., “La reconstruction de l’organistrum”. *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Op. cit.*, vol. 1, pg. 387.

CARLOS VILLANUEVA ABELAIRAS

EPÍLOGO

Hemos querido realizar un breve recorrido de pura peregrinación intelectual por unos cuantos principios y conceptos necesarios para llegar a comprender el por qué de la presencia de los instrumentos y de sus formas, de las tipologías y hasta de su significado a lo largo del Camino de Santiago.

Existe, en primer lugar, una fuerte connotación simbólica en los instrumentos esculpidos en piedra ligada a la prefiguración teológica de la Jerusalén Celeste que toda iglesia presupone; por otro lado, teólogos y pensadores medievales siguieron usando, como lo habían hecho los Clásicos, el *speculum musicae*: no sólo como reflejo de las ideas filosóficas que fueron cristianizándose, sino también usando sus imágenes, diagramas y representaciones como elementos didácticos que mostrasen las realidades de la fe. De ahí que los instrumentos musicales alcanzasen, en paralelo, gran relevancia y desarrollo: no sólo como soportes teóricos, sino también como elementos vivos en la catequesis de iglesias y conventos.

No tiene sentido, pues, tras las lecturas de Sagradas Escrituras y de exégetas de los siglos V al XII, seguir contemplando los instrumentos desde el punto de vista estrictamente formal, tan lejos de la mentalidad medieval. Por eso, apoyándonos en lecturas y en reflexiones propias y ajenas, hemos aplicado los principios de la hermenéutica a pasajes que reflejan con precisión y constancia el uso de instrumentos referidos directa e indirectamente a principios más genéricos de las verdades de la fe: la gracia y el pecado; la expresión y reflejo iconográfico del tránsito de la alegría a la tristeza, el análisis teológico de la Trinidad aplicado a la imagen de la triangularidad o de los círculos secantes, la orientación de la penitencia en la figura del Rey David, etc.

Toda la batería argumentativa que aportamos posiblemente no alcance a explicar la evolución de un instrumento o su entidad cara a una reconstrucción, pero, sin duda, nos acerca a la mentalidad del artesano medieval y a la serie de preguntas que un teólogo de la época del Maestro Mateo se hacía ante las múltiples posibilidades que encontraba en las estructuras de los instrumentos, sus formas, sus piezas, sus esquemas, etc.

LA MÚSICA EN EL CAMINO DE SANTIAGO

BIBLIOGRAFIA

- ALVAREZ, R., *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1982.
- , “Iconografía de la “guitarra” medieval, su origen centroasiático y sus derivados europeos”, en C. Villanueva (ed.), *Los sonidos de la piedra*. Actas del Encuentro sobre Instrumentos en el Camino de Santiago, en sept. de 2004. Santiago, Xunta de Galicia, 2005, p. 197.
- AA.VV., *The Apocalypse in the Middle Ages*. R. K. Emmerson & B. McGinn (eds.). Cornell University Press, 1992.
- BLOOMFIELD, M. & M. REEVES, “The penetration of Joachinism into Northern Europe”, en *Joachim of Fiore in Christian thought*. Delno C. West (ed.). Burt Franklin, New York, vol I.
- CALDWELL, S., *And they sang a new song: 24 musical elders at the Santiago de Compostela*. Early Music Television. University of Oklahoma, 1988.
- CASTIÑEIRAS, M., “Pensar con imágenes: los clásicos ilustrados en las bibliotecas de Ripoll y Vic en el siglo XI. Pervivencia y vigencia de la cultura visual antigua”, Patrimonio artístico gallego y otros estudios, *Homenaje a Serafín Moralejo*, t. 3, Xunta de Galicia, Santiago, 2004, p. 47.
- , “La catedral románica: tipología arquitectónica y narración visual”, *Santiago, la Catedral y la memoria del arte*. M. Núñez (ed.). Consorcio Ayuntamiento de Santiago, 2000.
- , *Introducción al lenguaje iconográfico*. Barcelona, Ed. Ariel, 1998.
- , “El concierto del Apocalipsis en el arte de los caminos de peregrinación”, en C. Villanueva (ed.), *Los sonidos de la piedra*. Actas del Encuentro sobre Instrumentos en el Camino de Santiago, en sept. de 2004. Santiago, Xunta de Galicia, 2005, p. 119.
- CONNOLLY, Th., “Entrando por la alegría del Señor”. *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria*, J. López-Calo (ed.), vol. 1, p. 51.
- , *Mourning into Joy. Music, Raphael, and Saint Cecilia*, Yale U.P., 1995.
- , “The Tuning of Heaven: The Aesthetic of the Portico de la Gloria”, *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, J. López-Calo y C. Villanueva (eds.), Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, 2001, p. 95.
- , “Jean Gerson, musical mystic and model pilgrim”, en C. Villanueva (ed.) *Los sonidos de la piedra*. Actas del Encuentro sobre Instrumentos en el Camino de Santiago, en sept. de 2004. Santiago, Xunta de Galicia, 2005, p. 165.
- DUBY, G., *San Bernardo y el arte Cisterciense*, Taurus, Madrid, 1981.
- ESCALAS, R., “Restauración y conservación del patrimonio organológico”, en C. Villanueva (ed.) *Los sonidos de la piedra*. Actas del Encuentro sobre Instrumentos en el Camino de Santiago, en sept. de 2004. Santiago, Xunta de Galicia, 2005, p. 347.
- IORE, J. de, *Psalterium Decem Chordarum*. Ed. Facsímil, Unveränderter Nachdruck. Frankfurt/Main, 1983.
- , *Liber Figurarum*. Reeves, M.- Hirsch, B (eds.). Tondelli, Turín, 1953.
- GOMEZ MUNTANÉ, M^a Carmen, “Música y práctica musical en el medioevo: el ms. de Sant Joan de les Abadesses (s. XIII)”, en C. Villanueva (ed.) *Los sonidos de la piedra*. Actas del Encuentro sobre Instrumentos en el Camino de Santiago, en sept. de 2004. Santiago, Xunta de Galicia, 2005, p. 71.

- GOULD, W. & M. REEVES, *Joachim of Fiore and the Myth of the Eternal Evangel in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Oxford at the Clarendon Press, 2001.
- GRUNDMANN, H., "Zur biographie Joachim von Fiore und Raiers von Ponza", *Deutsches Archiv für Enforschung des Mittelalters*, 16 (1960) 539.
- HIRSCH, B. & REICH, B., "The Symbolism of Musical Instruments in the Psalterium X Chordarum of Joachim of Fiore and its Patristic Sources" *Studia Patristica*. IX (1966) 540.
- HOMO-LECHNER, C., *Iconographie musicale des vieillards de l'Apocalypse en Occident (VII-XII siècle)*. Memoire de L'Ecole du Louvre. Paris, 1984 (mecanografiada).
- , "El instrumentarium del Pórtico de la Gloria en Santiago de Compostela. Estudio sobre la fantasía y la realidad en el arte del siglo XII". *El Pórtico de la Gloria*. J. López-Calo (ed.) 1994, vol. 2, p. 495.
- LEE, H., "The anti-lombard figures of Joachim of Fiore: a reinterpretation", *Prophecy and Millenarism. Essays in honour of Marjorie Reeves*. (Ann Williams, ed.), Longman, 1980, p. 127.
- Liber Sancti Iacobi, Codex Calixtinus*. Trad. A. Moralejo y otros. Xunta de Galicia, Santiago, 1992.
- Liber Sancti Iacobi, Codex Calixtinus*. Transcripción en latín de K. Herbers y M. Santos, Xunta de Galicia, Santiago, 1998.
- LÓPEZ-CALO, J. (edit.), *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*. 2 vols. Fundación Barrié de la Maza. A Coruña, 1994.
- , *La Musica Medieval en Galicia*. Fundación Barrié de la Maza. A Coruña, 1982.
- , "El tratamiento organológico en España en el s. XX, Principales aportaciones y líneas de investigación", en C. Villanueva (ed.), *Los sonidos de la piedra*. Actas del Encuentro sobre Instrumentos en el Camino de Santiago, en septiembre de 2004. Santiago, Xunta de Galicia, 2005, p. 71.
- LUBAC, H. de, *La posteridad espiritual de Joaquín de Fiore*. Ed. Encuentro, Madrid, 1989.
- LUENGO, F., "Los instrumentos del Pórtico". *El Pórtico de la Gloria, Música, Arte y Pensamiento*. C. Villanueva (ed.), Universidad de Santiago, 1988.
- McKINNON, J., "The Fifteen Temple Steps and the Gradual Psalms", *Imago Musicae*, I (1984) 29.
- MEDINA, A., "Notas sobre la simbólica musical del Camino", *Romerías y peregrinaciones. Cuadernos del CEMYR* n° 6 (1998) 63.
- , "Virtudes, vicios y teoría del canto en la época del Maestro Mateo", *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, J. López-Calo y C. Villanueva (eds.), Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, 2001.
- MORALEJO, S., "La imagen arquitectónica de la catedral de Santiago". *Atti dei Convegno Internazionale di Studi "Il Pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la Letteratura Jacopea"*. Università degli Studi di Perugia, 1983.
- NÚÑEZ, M., *El refectorio del Palacio de Gelmírez, El espejo moral de un espacio para yantar*. Consorcio de Santiago, 1996.
- , (ed.) *Santiago, la catedral y la memoria del Arte*. Consorcio de Santiago, 2000.
- , "David, el canticum y la iocunditas en el siglo XII", en C. Villanueva (ed.), *Los sonidos de la piedra*. Actas del Encuentro sobre Instrumentos en el Camino de Santiago, en septiembre de 2004. Santiago, Xunta de Galicia, 2005, p. 89.

LA MÚSICA EN EL CAMINO DE SANTIAGO

- OBRIST, B., "La figure géométrique dans l'œuvre de Joachim de Flore", *Cahiers de Civilisation Médiévale*. 31 (1988) 299.
- OTERO, R. & R. YZQUIERDO PERRIN, *El coro del Maestro Mateo*. Fundación Barrié de la Maza. La Coruña, 1990.
- RAULT, CH., *L'Organistrum. Les origines de la vielle à roue*. Aux Amateurs des livres. Paris, 1985.
- , "La reconstruction de l'organistrum". *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria*. *Op. cit.*, vol. 1, pg. 387.
- , "Instrumentos de arco musulmanes y cristianos, sus influencias recíprocas", en C. Villanueva (ed.), *Los sonidos de la piedra*. Actas del Encuentro sobre Instrumentos en el Camino de Santiago, en sept. de 2004. Santiago, Xunta de Galicia, 2005, p. 305.
- REEVES, M., *Joachim of Fiore and the Profetic Future*. Harper Torchbooks, New York, 1977.
- REEVES, M.- HIRSCH, B., *The "figurae" of Joaquim of Fiore*. Oxford and the Clarendon Press, 1972.
- VILLANUEVA, C., "La música en piedra en el Camino de Santiago". *Actas del Congreso Internacional del Camino de Santiago*, Oviedo, 1998.
- , (ed.) "Criterios, fontes e materiais para a interpretación da música medieval galega", en *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial (Música, vol 2)*. Santiago, Museo do Pobo Galego, 1998, p. 113.
- , "La *Imago Musicae* del Pórtico de la Gloria". *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria*, J. López-Calo (ed.), A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1994, vol. 1, p. 113.
- , (ed.), *El Pórtico de la Gloria, Música, Arte y Pensamiento*. Universidad de Santiago, 1988.
- , «El Arpa Salterio en los Pórticos españoles de los siglos XII y XIII», en *Alfonso X el Sabio impulsor del arte, la cultura y el humanismo. El arpa en la Edad Media española* ARLU, Madrid, 1998, pp. 269-284.
- , "Arpas y arpas-salterio en el entorno del Maestro Mateo. Reflexiones en el contexto ideológico compostelano", *El Arpa Románica en el Camino de Santiago y su entorno socio-cultural*. (ed. M. R. Calvo Manzano), ARLU, Madrid, 1999, pp. 227-239.
- , "Música y peregrinación: imagen en piedra para una catequesis", *Santiago de Compostela, ciudad y peregrino. Actas del V Congreso de Estudios Jacobeos*. Xunta de Galicia, Santiago, 2000, p. 333.
- , (ed.) *Los sonidos de la piedra*. Actas del Encuentro sobre Instrumentos en el Camino de Santiago en sept. de 2004. Santiago, Xunta de Galicia, 2005.
- , "El *Psalterium decem chordarum* y otros dibujos musicales de Joaquín de Fiore", en C. Villanueva (ed.) *Los sonidos de la piedra*. Actas del Encuentro sobre Instrumentos en el Camino de Santiago en sept. de 2004. Santiago, Xunta de Galicia, 2005, p. 197.
- YARZA, J., *El Pórtico de la Gloria*. Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- YATES, F. A., *El arte de la memoria*. Madrid, Taurus, 1974.
- YZQUIERDO PERRÍN, R., *El Maestro Mateo*. Cuadernos de Arte Español. *Historia* 16, nº 23.

CARLOS VILLANUEVA ABELAIRAS



Fig. 1.
El Pórtico de la Gloria,
del Maestro Mateo,
s. XII.

Fig. 2.
El Abad Joaquín de
Fiore, "magnus
propheta".

Fig. 3.
Ancianos 7 y 8 del
Pórtico de la Gloria,
s. XII.



LA MÚSICA EN EL CAMINO DE SANTIAGO

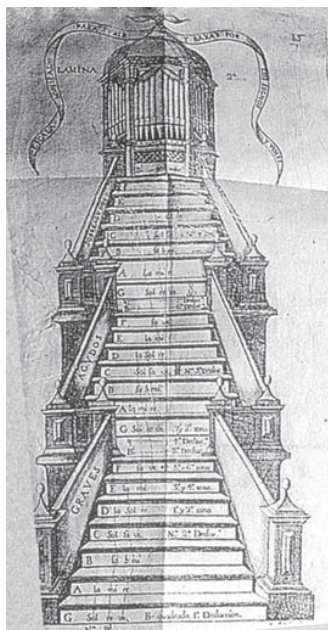


Fig. 4.
El estudio del canto
llano como vía de
peregrinación,
s. XVIII.

Fig. 5.
David y sus levitas en
el Templo de
Jerusalén: los 15
escalones. Breviario
de Isabel la Católica,
s. XV.



Fig. 6.
Beato de Saint Sever,
s. XI.

CARLOS VILLANUEVA ABELAIRAS



Fig. 7.
David de Platerías,
s. XII.



Fig. 8.
El organistrum.
Ancianos 12 y 13 del
Pórtico de la Gloria,
s. XII.



Fig. 9.
Ancianos 1 y 2 del
Pórtico de la Gloria,
s. XII.

LA MÚSICA EN EL CAMINO DE SANTIAGO

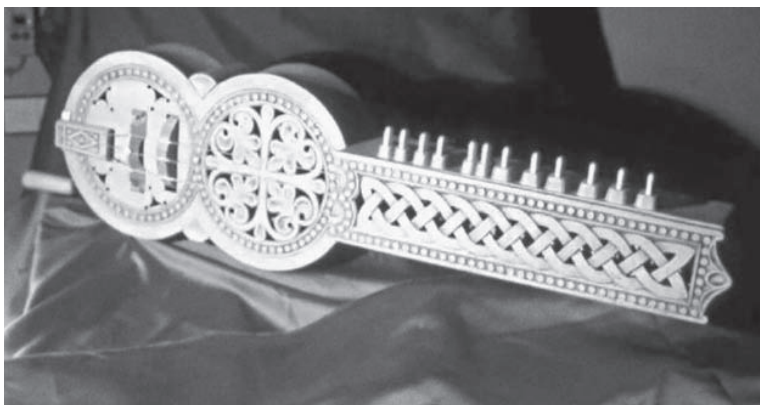


Fig. 10.
Organistrum del
Pórtico de la Gloria,
construido por
Christian Rault, 1990.

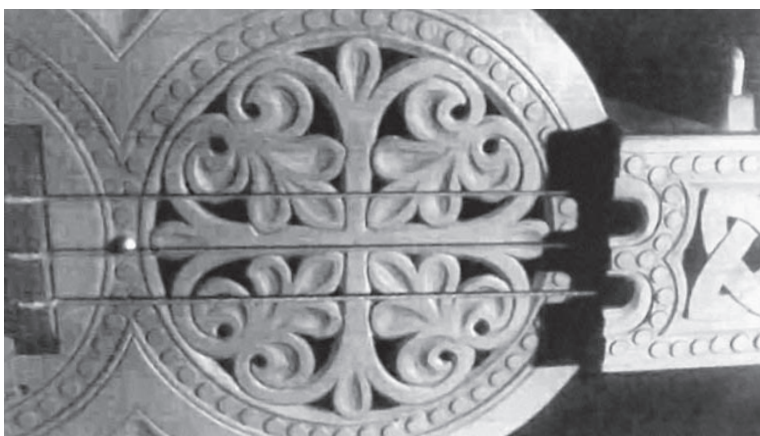


Fig. 11.
Organistrum del
Pórtico de la Gloria
(plano), según
Christian Rault, 1990.

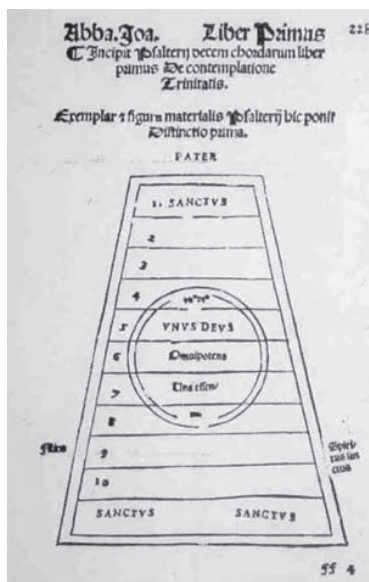
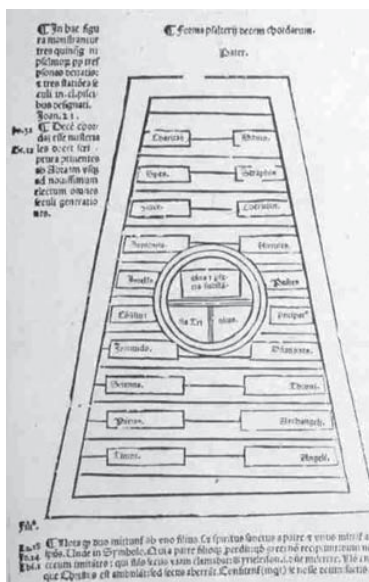


Fig.12,
Dibujo de dos
salterios, según
Joaquín de Fiore,
ca.1185.

CARLOS VILLANUEVA ABELAIRAS

Fig. 13.
Dibujo de Alfa, Omega
y Ómicron, según
Joaquín de Fiore,
ca.1185.

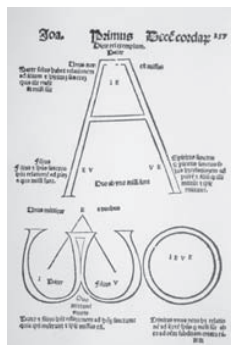


Fig. 14.
Dibujo de los círculos
trinitarios, según
Joaquín de Fiore,
ca.1200.

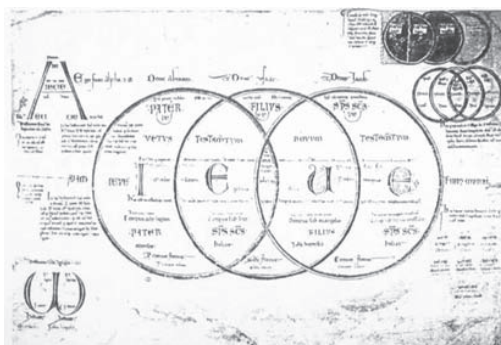


Fig. 15.
Organistrum del
Pórtico de la Gloria
(plano), según
Christian Rault, 1990.

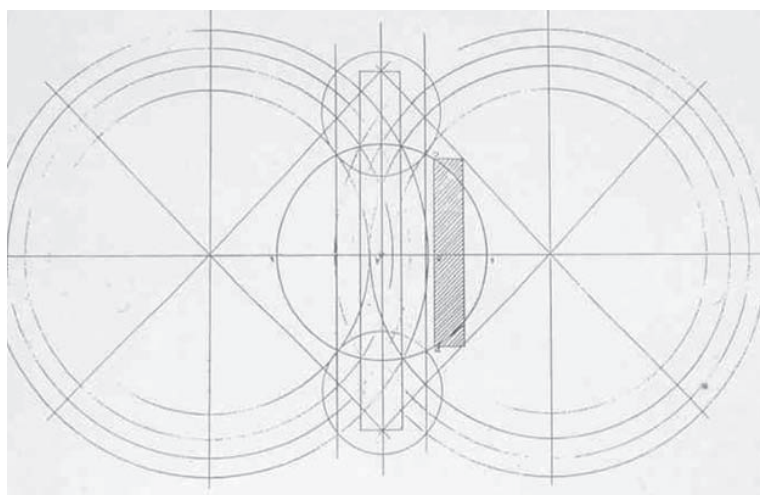


Fig. 16.
Organistrum del
Pórtico de la Gloria
(detalle), siglo XII.

